

LIBUŠE SÝKOROVÁ

K OTÁZCE T. ZV. LITERÁRNOSTI
V RUSKÉM MALÍŘSTVÍ 19. STOL.

Málokterý úsek dějin výtvarného umění je posuzován s hledisk tak rozdílných jako ruské malířství 19. století, zvláště jeho realistický směr, jímž se odpoutalo od dosavadní souběžnosti s malířstvím západoevropským. V podstatě se tu střetávají dva názory, zastoupené na jedné straně kritikou západoevropských zemí, na straně druhé kritikou ruskou, resp. sovětskou. Již samo toto rozdělení naznačuje, že tu budou hlediska vědecká v přímém sepejetí se stanoviskem politickým.

Umělečtí historikové a theoretikové umění kapitalistických zemí nepřisuzují vcelku ruskému malířství 19. století významný podíl na vývoji evropského výtvarného umění. Tento názor je však projevován spíše nezájmem než konkrétní vědeckou analýsou. Kromě poctivého díla Wulffova,¹ psaného s láskou a porozuměním, v dostupné literatuře bychom těžko našli monografii, jež by se s vědeckou odpovědností pokusila o zhodnocení ruského malířství.² Ani syntetické práce, pokud se ruským malířstvím vůbec zabývají, nepřekračují obvykle rámec povšechné charakteristiky. Nejinak tomu bylo do nedávna, přesněji vyjádřeno do osvobození v r. 1945, i u nás. Kromě průkopnických prací jedinců (Fr. Tábořský) zůstávalo jádro českých dějepyců umění k ruskému malířství chladné a nevšímavé. Tak v 6. díle Matějčkova Dějepisu umění,³ zahrnujícím umění 19. století, nenajdeme o ruském malířství ani zmínky, přestože je v této době bezmála již celé století pevně včleněno do celoevropského vývoje.

Je nepochybné, že silnými pohnutkami tu byly příčiny politické: nepřátelský postoj k Velké říjnové revoluci a k jejím důsledkům provázelo podceňování kulturních hodnot, které ruský národ vytvořil nejen v době revoluční, ale i v minulosti. A nejen to. Ruské malířství a výtvarné umění vůbec bylo odmítáno také z posic nacionálního šovinismu, zejména v uměleckohistorických kruzích německých.⁴ V neposlední řadě bylo a je přehlíženo s hledisk umění realismu se vzdalujícího. Tyto příčiny nelze však pokládat za rozhodující pro zamítavé stanovisko k ruskému malířství. Svědčí o tom skutečnost, že se neuplatnily rozhodujícím způsobem v jiných oblastech ruského umění, v hodnocení krásného písemnictví nebo hudby. Vzpomeňme jen světového uznání Tolstého, Dostojevského, Gorkého a jiných ruských i sovětských spisovatelů a hudebních skladatelů. Zdá se tedy, že důvody, pro něž se část uměleckých historiků a kritiků uzavírá do chladné izolace vůči ruskému malířství, mají ještě jiné kořeny než politické.

Naproti tomu sovětská odborná literatura zastává názor, že přínos ruských malířů 19. století, zvláště jeho druhé poloviny, je pro další vývoj umění právě tak významný nebo dokonce významnější než díla umělců západoevropských.⁵

Ponechme stranou otázku, do jaké míry je takové pojetí novému sovětskému umění prospěšné, a obraťme se k důkazům, o něž se opírá. Shledáme však, že odborná kritika většinou nemá taková zdůvodnění, která by důsledně vycházela z faktů získaných methodou a specifickými prostředky příslušných vědeckých disciplin, marxistické estetiky a dějezpytu umění. Místo toho se setkáváme s citáty ze Stasova, Kramského nebo jiných přímých tvůrců umění 19. století a s rozbohem politicko-ekonomickým, na jehož základě se obvykle mechanicky činí rovnítko mezi upadající hospodářskou soustavou západních zemí a jejich uměním. Převážné části umění těchto zemí je pak bez dalšího zdůvodnění přisuzována zatracující vinětko umění „zahnívajícího“.⁶

Naproti tomu je nesporná mravní výše tematiky ruských obrazů považována za rozhodující měřítko jejich díla. Hodnocení morálně-politické tímto způsobem nahrazuje vlastní rozbor method a zásad výtvarné tvorby, jež jsou omezovány na literární přepis námětu, na posouzení jeho politického významu a na několik poznámek o koloritu, kresbě a kompozici bez vztahu k obsahu, který pomáhají tlumočit.⁷ Umělcova mravní zodpovědnost, vůle bojovat proti sociálnímu útlaku a vhodně vybraný námět mohou být v situaci zosťveného třídního boje sice podmínkou hodnotného díla, ale jeho uměleckou kvalitu ještě nezaručují. Kritické práce, které se ve svém hodnocení opírají pouze o toto hledisko, aniž je uvádějí do příčinné souvislosti se základními principy malířské h o odrazu skutečnosti, vyvolávají dojem, že jsou buď výrazem rozpaků autorových a malého jeho přesvědčení o pravdivosti vlastních tvrzení nebo že jsou projevem neblahého mythu o automatickém kulturním prvenství národa, který provedl první socialistickou revoluci.

Obraťme se však přímo k předmětu naší úvahy. Ruskému malířství, zvláště jeho období realismu,⁸ bývá nejčastěji vytykán jeho literární charakter. S touto námitkou bojoval již Stasov⁹ a zamítá ji i nová literatura sovětská poukazem na to, že ruští malíři — na rozdíl od genrových malířů západoevropských — vytvářeli své náměty „sami, aniž opakovali hotové, písemnictvím již vytvořené scény“¹⁰ To je ovšem pravda. Neubráníme se však myšlence, že je to poněkud zjednodušující vysvětlení. Krásné písemnictví skutečně ovlivňovalo velkou část nejen ruského, ale i západoevropského malířství celého 19. století, a to nejen jeho epický směr a romantismus, ale z literatury čerpal také na př. symbolismus. Důsledky onoho vlivu vyznívaly, zvláště v malířství německém, ještě do začátku 20. věku (Jugendstil). Byl to vztah jistě po mnohé stránce plodný, nesl však v sobě nebezpečí ztráty specifického charakteru vlastní malířské tvorby. Uvědomovali si to umělci, hlavně malíři francouzští, kteří začali jednostranně hledat poslání malířství v novém pohledu a hodnocení především smyslové, předmětné skutečnosti. Jsme ovšem daleci tvrzení, že se tak stalo pouze z obav o zachování zvláštnosti rysů malířského projevu. S hledisek těchto umělců a jejich stoupenců nabyl úzký vztah malířství ke krásnému písemnictví hanlivého přízvuku „literátštiny“, postihující každou tak zvanou thematickou malbu, která vědomě usiluje o konkrétní společenský dosah. Potud je sovětská i starší ruská estetika na správném stanovisku, odmítá-li výtku literárnosti poukazem na její třídní pozadí (ať vědomé nebo neuvědomělé).

Jak jsme již uvedli, nebyl vliv krásné literatury na malířství jen vnější, v otázkách volby námětu, ale často se dotýkal samé podstaty výtvarného tvoření, zasahoval někdy samy kořeny specifčnosti malířství. K osvětlení příčin tohoto jevu je nutné obrátit se k theoretickým základům zásad malířské

tvorby. Jádro problému spočívá v otázce vztahu bytí přírodního a společenského v malířském odrazu skutečnosti.

Složitost a komplikace vzájemných vztahů obou složek vzniká tím, že je zobrazující umění založeno na racionalistické, ale smyslovému vjemu, zraku odpovídající rekonstrukci předmětné skutečnosti. Způsob optické rekonstrukce přírodního bytí, uskutečňovaný v malířství především barvou a linií, stává se prostředkem umělecké objektivace nejen bytí přírodního, ale také základem objektivace bytí společenského. Rozličný je však způsob a míra, jimiž se společenské bytí, odražené ve vědomí umělce, oné objektivace odrazu účastní. Především se projevuje v tom, jak malíř předmětnou skutečnost zobrazuje, co z ní vybírá, co potlačuje, a to volbou výrazových prostředků (kompozičním řádem, řešením vzájemných prostorových vztahů, barevnou skladbou atd.), jimiž malíř vždy vyjadřuje svůj vztah ke světu a je jž vyjadřuje někdy pouze jimi. Tak je tomu na př. tehdy, je-li předmětem umělcova zobrazení krajina, pokud ovšem není fixována do vědomí diváka v souvislosti s událostmi na př. života národního, takže vyvolává emocionální vzrušení a asociace představ již sama jako objekt (Říp, Vyšehrad a pod.). Tu je pak ideový činitel dán určitým námětem a pro umělcův záměr není lhostejné, zobrazí-li Říp nebo kterýkoli jiný pahorek. Předmětem zobrazení může být však jablko, květina, lesní zátiší, tedy bytí přírodní, nespojené s žádnými asociacemi společenského dosahu. Tady jsou umělcem odražené společenské vztahy vyjádřeny pouze ve způsobu zobrazení přírodní reality. Jsou tam obsaženy jenom ve vzdáleném ozvuku, ve vztahu umělce k přírodě, v podmíněnosti jeho subjektivního vědomí společenským vědomím, odrážejícím společenské bytí.

Člověk, společenské vědomí a tím i odražené společenské bytí je v takovém díle zastoupen pouze subjektem umělce a objektivováno ve způsobu zobrazení přírodní reality, v tom, jak umělec na ni reaguje, jak se jí zmocňuje a jakými výrazovými prostředky tak činí. Nelze proto tyto složky pokládat za pouhé formální a řemeslné prostředky libovolně vybírané nebo vytvářené k dokonalejšímu vyjádření námětu jako hlavního tlučičitele ideje. Jakkoli nemají schopnost samostatné, na konkrétním zobrazení nezávislé existence, jsou v příkladech, jež jsme uváděli (jablko, květina a pod.) nositeli ideově-emocionálního vztahu umělce ke skutečnosti. Samo řešení těchto základních malířských principů, bez zřetele na to, k jakému námětu jich umělec použije, má hluboký filosofický podklad a tvoří základ slohu nebo směru. Vzpomeňme impresionismu. Jeden z jeho vyjadřovacích prostředků bylo přehodnocení objemovosti tvarů a vztahů mezi nimi, daných objektivními a umělecky poznatelnými zákonitostmi. Impresionisté se spokojili poznáním, jež nám prostředkují počítky, dojmovým přepisem barevných a světelných hodnot. Pomocí světla rozleptali povrch věcí, aby dosáhli okamžitého dojmu nejrůznějších stavů atmosférických a světelných. Tím, že povýšili toto převážně smyslové poznání na jediné a konečné poznání, dostali se impresionisté na pozice úzce spojené s filosofickým směrem známým pod jménem empiriokriticismus. (To nic nemění na skutečnosti, že svého výtčeného úkolu se tito malíři zhostili s nebývalým mistrovstvím a že jejich výsledků jako dílčího úseku poznání budou používat další generace umělců). Jsou tedy samy výrazové prostředky, po případě jejich výběr a volba základními projevy malířova hodnocení skutečnosti a mohou být v tomto smyslu též jediným způsobem objektivace uměleckého odrazu skutečnosti společensko-historické. Namaluje-li umělec hrozn vína,

není jeho vztah ke světu, podmíněný vždy nějakým způsobem společenským bytím, vyjádřen jinak než v tom, jak onen hrozen zobrazil.

Společensko-historická skutečnost není však v malířském odrazu odkázána pouze na tyto prostředky, jakkoli právě ony mají základní význam a zůstávají branou k divákovu emocionálnímu vzrušení. Obvykle k nim přistupuje ještě námět a podle jeho povahy se mění míra účasti společenského bytí v malířském zobrazení, a to někdy i tehdy, je-li námětem pouhá přírodní skutečnost. Na př. tam, kde je zobrazovaná příroda v divákově mysli apriorně spjata s řadou hotových představ a asociací. Uváděli jsme již příklad zobrazení Vyšehradu nebo Řípu. Sem patří rovněž užití symbolu v malířské tvorbě, kdy zobrazovaná předmětná skutečnost tlumočí něco významově jiného. Nejvýrazněji se námět jako prostředek objektivace společenského bytí uplatňuje v malířství figurálním, a to proto, že je tu zpodoběn určitý děj, společenská událost.

Všude tam, kde námět vyvolává představy srozumitelné též mimovýtvárně (vyslovené nebo přečtené slovo „Říp“ rozezvučí v základě stejné asociace, i když v menší intenzitě, jako pohled na Říp zobrazený) nebo tam, kde je přímým zpodoběním určité události dána také její mimovýtvárná sdělitelnost (malířství figurální), přibližuje se malířství prostředkům slovesného umění, které nese rys pojmové sdělitelnosti v samém základě své tvorby, ve slově. Proto vzniká největší možnost přenašení literární narrativnosti u takového druhu figurálního malířství, kde logické, věcné pochopení námětu, toho, co se na obraze děje, postižení vzájemných psychologických vztahů jednotlivých osob, je nutné k ideově emocionálnímu zapůsobení díla. Taková míra aktivní účasti námětu není ovšem nezbytná pro každé umělecké dílo. V nizozemských genrech bývá plno společenského děje, a přesto je pro zapůsobení díla celkem lhostejné, co konkrétně provádějí děti v Bruegelových Dětských hrách, zda běhají s obručí, či házejí míčem, lezou-li přes plot nebo hrají-li si jiným způsobem. Pro pochopení ideje těchto děl není dokonce důležité ani to, je-li na nich zobrazena venkovská svatba nebo rvačka sedláků. Obrazy nizozemských umělců jsou projevem svěžích sil nastupujícího měšťanstva a skutečnost přírodní i společenská je v nich obvykle zobrazována tak, jak ji umělci viděli, cítili a prožívali, bez ostrých společenských konfliktů. S láskou se zastavovali u předmětů denní potřeby, popisovali hospodské rvačky, život na vesnici i v městských interiérech, zimní zábavu na bruslích, aniž si sami kladli vysoké cíle ideové. Skutečnost tak svým způsobem sice hodnotili, ale nedostávali se do rozporu s ní. Zobrazovaná společenská realita (námět) je tu pojata jako ostatní jevová skutečnost a těžiško uměleckých prostředků spočívá na tom, jak je traktována, nikoli na významových vztazích jednajících osob, na tom, jakou událost obraz zpodobuje. Máme v dějinách malířství dokonce řadu příkladů, kdy to „jak“ ono „co“ přímo popírá. Tak ve Veronesově Svatbě v Káni se původní mythologický námět vytrácí a stává se něčím jiným, událostí ze soudobého života. Z holandských mistrů připomeňme Ikarův pád od Brueghela. Společenské bytí se do takového díla jako předmět odrazu dostává daleko větší měrou prostřednictvím základních vyjadřovacích prostředků malířských, ne nepodobně jako tam, kde je námětem pouhá předmětná skutečnost.

Jinak je tomu u obrazů, v nichž se námět stává tak důležitou složkou malířských prostředků, že na jeho významovém pochopení závisí dokonale zapůsobení díla. Zpravidla tomu bývá tam, kde se umělec dostává do přímého

konfliktu se současnou společností, s jejím zřízením, názory, morálkou. Nemáme tím na mysli konflikt s oficiálním veřejným míněním, k němuž dochází tehdy, jakmile umělec zvláště citlivě odráží nejvýznamnější symptomy změn ve společenském vědomí, v cítění, ve vztazích a v názorech lidí, jež jsou ve spleti měnící se společenské struktury prvními ohlasy nových společenských vztahů, zatím ještě neuskutečněných. Umělec, který na tyto počínající změny reaguje, činí tak spíše neuvědoměle, odpoutává se především od dosavadní konvence v užívání základních malířských prostředků (kompozice, prostorové vztahy, barva atd.), mění je a může proto narazit na nepochopení společnosti, jeho dílo může být pro většinu zatím ještě esteticky neúčinné. I zde však může vlastní námět zůstat vedlejším činitelem a být proto po případě i mythologický; na pokrokovosti díla se tím nic nemění (Rembrandt).

Avšak dosáhly-li změny ve společnosti takového stupně, že umělec si její rozpor plně uvědomuje a chce svůj postoj k nim vyjádřit konkrétní kritikou, bojem a odsouzením, nejsou základní malířské prostředky s to takovému hodnocení společenské skutečnosti plně odrazit. Tu je malíř nucen přenést podstatnou část svého protestu na námět a obracet se tak i v prostředcích výtvarného zobrazení na skutečnost společenskou. Společenská realita, vyjádřená námětem, je přímo vtažena do komplexu výrazových prostředků, neboť významové postižení zobrazené události se stává podmínkou dokonalého působení díla na diváka. Společenské bytí má tak na malířském vyjádření nejen větší, ale také kvalitativně zdlábný podíl. Prostředky zobrazujícího umění se tu však přibližují prostředkům umění slovesného tak silně, že za určitých podmínek dochází snadno k přímému ovlivnění malířství písemnictvím. Literatura, u níž je pojmová sdělitelnost dána již ve slově, je na rozdíl od umění výtvarného ve svých prostředcích spjata těsněji se společenskou skutečností v tom smyslu, že způsob líčení určitých příběhů a společenských událostí tvoří jeden z jejích základních a téměř neodlučitelných vyjadřovacích prostředků. Předpokladem dlouhých líčení, blízkých zvláště ruskému pozvolnému, ale nelitostně analytickému pronikání do nehlubších oblastí lidské psychiky, je však dlouhý časový sled, do něhož bývá ideově-emocionální složka ve slovesném umění rozložena. A nejen že je literární dílo v čase vnímáno, i sám jeho námět může být vázán na postup událostí odehrávajících se v rozpětí historického času. Přenesena do malířství se tato metoda může dostat do rozporu se specifičností malířské tvorby, Vzniká nebezpečí, že otázka umělecké srozumitelnosti bude pojata ve smyslu srozumitelnosti pouze pojmové. Důsledky tohoto neporozumění mohou být velmi závažné: přehlížení úkolu vlastních malířských vyjadřovacích prostředků v tom smyslu, že jich bude užito pouze jako pasivního prostředku k přepisu předmětné skutečnosti pro její co nejdokonalejší napodobení, kdežto ideu a vlastní obsah „vypráví“ námět. Dílo tím pozbývá vnitřní dynamiku a sílu ideově emocionálního zážitku, který musí při vnímání výtvarného díla projít rychle a ztrácí na účinnosti, jakmile jej předchází nebo dokonce nahrazuje racionální složka, která diváka nutí do přemýšlení, jak složitá dějová akce na obraze vypadala před tím, než ji zachytil malíř, a co se bude asi dále dít, aby obrazu vůbec porozuměl, aby pochopil jeho umělecký obsah. A to se mu často bez přečtení názvu nepodaří. Zůstává pak do logické oblasti transponované mravní ponaučení, tedy vlastně didaktická složka, ochuzená o svou přesvědčivost, která má být právě výtvarnými prostředky tlumočena.

Na tyto posice se dostala část ruského malířství ve svém období realismu.

Již v díle průkopníka nové dráhy ruského umění P. A. Fedotova je možno pozorovat některé vnitřní rozpory mezi výrazovými prostředky a traktováním námětu. Fedotov se snaží o kritiku společenských mravů kupeckých a úřednických vrstev tehdejšího Ruska. Reprezentuje směr, zastoupený v literatuře Gogolem, Ostrovským a později Saltykovem-Ščedrinem. Je první z ruských malířů, kteří, syli rutinovaného akademismu, pokusili se vrátit ke skutečnosti. Ne však proto, aby objevovali její krásu, její hodnoty, ale aby vypověděli společnosti boj. Vyzbrojen poučením u Hogartha, ve formě ovlivněn současným malířstvím německým, jehož důraz na kresbě pramenil v názoru ještě klasicistním, nedostal se Fedotov daleko za hranice mravoličného genu. Nový je tu pouze námět, fixovaný však prostředky postžitelnými především pojmově. Příkladem nám budiž obraz nazvaný Majorovy námluvy (1848). Již sám námět je bez přečtení názvu dosti těžko srozumitelný, ačkoli umělci na tom záleží, neboť námětem vyjadřuje společenskou kritiku, jejíž pochopení je mu cílem. K tomu však nejsou zaměřeny všechny složky díla. V rozporu s obecnou myšlenkou, kterou chtěl umělec vyjádřit, je obraz rozdroben do malých uzavřených celků. Ideově emocionálnímu působení vadí rovněž příliš mnoho osob, které se sice v tomto smyslu mohou dostat do literárního díla, nikoli však do díla výtvarného. Ne tak, aby každá z nich znamenala část více méně samostatné dějové fabule, jejíž věcné pochopení předchází nebo přímo nahrazuje emocionální účín díla. Diváka také rozptyluje množství drobných detailů, vtíravé na sebe upozorňujících, z nichž každý existuje rovněž sám pro sebe. Nejednotný dojem zvyšuje autor výtvarnými prostředky, v nichž je ještě zbytek klasicistního prostorového názoru, podtrhávajícího odloučení postav. Ačkoli je v obraze plno literárního děje, stává se statickým a působí jako ztuhlá, do plochy převedená scéna z her Gogolových nebo Ostrovského.

Fedotov není jediný z ruských malířů, jehož dílo trpí „literárností“. Připomeňme Pukirevův Nerovný sňatek (1862), Mjasojedovovo Zemstvo obědvá (1872), Savického Do války (1880) nebo Repinovo, Nečekali (1884) a j. Všechny uvedené obrazy se snaží vyjádřit mnohem širší myšlenku než tu, kterou sděluje námět bezprostředně, avšak ve svém výtvarném zobrazení tyto meze nepřekračují. Idea je nesena pouze námětem, kdežto vlastních výrazových prostředků, jejichž působením má být divák do obsahu díla uveden, je užito jen ve smyslu věcné, smyslové srozumitelnosti, tedy pasivně nebo dokonce tak, že ideu obrazu spíše popírají. Divák ji musí „vycít“ mimovýtvarným postupem, někdy pouze z výrazu obličejů zúčastněných postav, za tím účelem mimicky zvýrazněných. Zakryjeme-li tváře na obraze Nerovný sňatek, nezbyde z dramatu, který chtěl autor zobrazit, nic. Ba naopak. Klidná kresba, která lpí na detailu, hladký kolorit, pomalu a pečlivě vytvářející objem, vyjadřuje spíše rozšafnou pohodu měšťanskou než atmosféru sociálního konfliktu. Jinde je třeba přímo názvu, aby divák základní myšlenku vůbec postihl. Bez jeho přečtení by z obrazu Zemstvo obědvá nevyčítal, že jde o vie než o zobrazení mužiků, kteří jedí před panským domem. Netušil by, že muzici i panstvo hodující v budově jsou podle zákonů rovnoprávnými členy nových sněmů a že idea díla je v odsouzení společnosti, která uzákoněně rovnoprávnosti nedbala. Popisný způsob malby diváka na něco takového naprosto nepřipraví.

Naznačili jsme již, že příčiny těchto rozporů jsou především v odtržení námětu od základních vyjadřovacích prostředků malířství. Divák je pak nucen sledováním výrazů a gestikulace jednotlivých osob sestavovat celý příběh

a touto logickou cestou teprve pochopit ideu díla.¹¹ Na druhé straně vlastní vyjadřovací prostředky se jejího tlumočení neúčastní, ačkoli právě ony mají být základním podnětem k divákovu emocionálnímu vzrušení, nutnému k uměleckému účinku díla. Klidný popisný způsob malby ruských umělců, izolující jednotlivé detaily, je v rozporu s ideou boje a odsouzení společnosti. Předmětná skutečnost tu je odrážena jako samostatná, na námětu nezávislá složka. Takto objektivně traktovaná rekonstrukce přírodního bytí nejen že odvádí divákovu pozornost od vlastní ideje díla, ale přímo vyvolává atmosféru pohody a souhlasu. Proto tam, kde se malíř snaží přímo zasáhnout do oblasti společensko-historické, kde chce odrazit konkrétní konflikt, přestává být zobrazení předmětné reality cílem jeho díla, ustupuje naopak do pozadí a stává se více méně pouze prostředkem objektivace malířského odrazu bytí společenského, které je tu vlastním předmětem odrazu nejen subjektivně, ale i objektivně, v námětu jako prostředku. Jinak se dílo rozpadá na dva vzájemně si odporující celky, jako se stalo u některých obrazů ruských (Pukirev). V nich způsob zobrazení předmětné skutečnosti tlumočí něco zcela jiného než námět a úlohu prostředků uměleckého odrazu přebírají prostředky mimovýtvárné. Jinak vyjádřeno, hotově přeжатé staré výrazové prostředky se tu dostávají do rozporu s novým obsahem, vyjádřeným pouze námětem. Jde v podstatě o rozpor mezi starým obsahem, tlumočeným konvencí starých vyjadřovacích prostředků a novým obsahem, prostředkovaným jen námětem, rozpor mezi statickou metodou popisu skutečnosti a dynamičností ideje.

Ruští realisté nebyli první v dějinách malířství, kteří se snažili o konkrétní zobrazení svého soudu nad společností. Ostré společenské situace vždycky nutily malíře vyjadřovat protest nebo soud přímo, tedy i námětem. Soustřeďovali na něj však všechny prostředky, v prvé radě mu podřídili způsob zobrazení předmětné, jevové skutečnosti. Předmětné bytí u zobrazujícího umění pominout nelze, jeho alespoň náznaková rekonstrukce je základní podmínkou malířského odrazu, podmínkou jeho sdělitelnosti, avšak jeho funkce se podle povahy námětu může omezovat na větší nebo menší úlohu zprostředkovatele. Za příklad rozdílné úlohy předmětné skutečnosti v dílech různého ideového záměru uveďme dílo Goyovo. Jak zcela odlišným způsobem je traktována příroda a všechna předmětná skutečnost v půvabných výjevech ze života Španělů v jeho raných návrzích na gobeliny proti scénám z Hrůz války. Tady používá umělec zkratk, přecházejících někdy do pouhých náznaků. Žádný však není zbytečný ani samoučelný, ale plně obsažný, zaměřený k jedinému cíli, k odsouzení války, prohnitosti a cynismu vládnoucí společnosti, k odhalování činnosti církve. Vzpomeňme též tvarové typisace v Daumierových olejích.

Silného ideově-emocionálního účinku je však možno dosáhnout i jiným způsobem. Výrazové prostředky si každý umělec nachází a volí sám podle síly své individuality, stavu současného uměleckého vývoje i společenské situace, na niž reaguje. Závažná je pouze bezpodmínečná podřízenost všech malířských prostředků hlavní myšlence díla. Podstatná část Repinova díla je toho dokladem. Základní myšlenka jeho Burlaků na Volze je v těžké obžalobě společnosti, která brala pracujícím člověku jeho lidství a snižovala ho na úroveň tažného zvířete. Tedy myšlenka, vyžadující aktivní účasti námětu, konkrétního v 11 postavách burlaků, táhnoucích s chomouty na ramenou za slunečního parna loď proti proudu Volhy. Skupina není však pouhým výčtem postav, ale tvoří jediný celek s jedinou výraznou myšlenkou, kterou divák

postihne nebo spíše pocítí při prvním pohledu. Nemusí se k tomu nejdříve v celé scéně orientovat a nepotřebuje ani znát název obrazu. Všechny výtvarných složek je použito k posílení tohoto okamžitého účinku. Především kompozice, vytvořená diagonálou mířící ven z obrazu a dopadající z levé strany na diváka. Jelikož jsou postavy nejbližší divákovi vyvrcholením, zasáhnou a zapůsobí již při prvním pohledu. Toho by byl autor nedosáhl při obráceném postupu, kdyby byl diagonálu vedl do pravého rohu. V časovém proudu vnímání by si divák nejprve uvědomil část ubíhající do pozadí a na dominantu by narazil až dodatečně značně rozptýlen. Repin si byl vědom důležitosti kompozičního rozvrhu obrazu a jeho Burlaci prošli několika variantami. Neuspokojilo ho řešení, v němž postavy jdou čelem k divákovi. Tu by nebyl dosáhl bočního pohledu na rytmický sled figur ztrácejících se do pozadí, jímž vyjádřil bezútěšnost do nekonečna se opakujících pohybů. Zajistiv si rozhodující účín definitivním kompozičním řešením již při začátku vnímání, vede oko divákovo do středu obrazu, v němž je sled stejnoměrně kladených os jednotlivých postav náhle přerušen protisměrnou diagonálou postavy chlapce. Toto střetnutí, zdůrazněné navíc světlými tóny, kontrastujícími s temnějším traktováním okolí, pomáhá vytvořit psychologickou atmosféru vzpoury, již chlapec svým mládím a postojem reprezentuje. Divák je tak veden od prvního silně emocionálního zážitku k rozumovým složkám, konfrontuje hochův obličej s ostatními, sice individuálně odstíněnými, ale bezútěšným osudem resignovanými výrazy a dostává se pomalu ke kritickému odsouzení řádu, který se dopouští tohoto znelidšťování. Sepětí a jednoty obrazu se dosahuje nejen vnějším kompozičním uspořádáním, ale též kompozicí vnitřní, vztahem osob k sobě navzájem i k prostoru. Zde je významně užito složky barevné, která tu působí jako jednotící prvek a nenechává osoby v chladné izolaci. Ústrojně využitými principy výtvarného tvoření, z nichž žádný není použit sám o sobě nebo pokládán za cíl umělecké tvorby, ale je v podřízenosti umělecké ideji obrazu, dokázal se Repin zmocnit celé psychiky diváka od emocionální složky až po nejvyšší oblast ideovou.

Vlivu slovesného umění, do něhož se ruská figurální malba dostala kolem poloviny 19. století, vymykají se nejen Burlaci, ale podstatná část celého Repinova díla. V 80. letech přestává být „literárnost“ pro ruské malířství charakteristická.

Docházíme tedy k závěru, že se ruské figurální malířství v části své produkce v druhé polovině 19. století odchýlilo od výtvarného vyjadřování do té míry, že opustilo i některé základní principy vlastní malířské tvorby. Znevažovali bychom všechno ruské umění, kdybychom tuto skutečnost chtěli zastírat. Ani snaha o jeho ospravedlnění před pomluvami z posic šovinistické nebo formalistní kritiky nás neopravňuje přejít do druhého extrému, zvláště když jsme si vědomi toho, že by taková snaha, byť upřímně myšlená, nemohla být podložena objektivními kritickými měřítky.

Naproti tomu nebudeme ruské malířství pro rozpory, jež jsme přiznali, paušálně zatracovat, ale pokusíme se jeho vývoj vysvětlit historicky. Vysvitnou nám tak některé další jeho stránky, které ukáží, že cesta ruské figurální malby nebyla marná ani zbytečná, jak by se někdy zdálo s hlediska dosavadního vývoje.

Podmínky, v nichž se ruské malířství 19. století vyvíjelo, byly značně svízelné. Ruské zobrazující umění, jehož počátek ve smyslu evropského novověkého umění můžeme klást až do 18. století, mohlo jen nepatrně čerpat ze

starých tradic, v nichž bylo sochařství — vyjma reliéfní řezbářství a ojedinělé pokusy v kameni — potlačeno vůbec a malířství omezeno na poloornamentální symbolické obrazy, jež se postupem doby stávaly více řemeslně rutinérskými pracemi než skutečným uměním. Překotný přerod ruského feudalismu, který zahájil Petr Veliký, našel svůj výraz v napodobení vnějších stránek života západní společnosti, v okázalém přepychu a nádheře, uspokojovaných v oblasti výtvarného umění především architekturou a uměním dekorativním. Snaha vyrovnat se a předstihnout co nejrychleji západní země nebyla podněcována ani tolik hlubokou vnitřní potřebou vládnoucích vrstev jako spíše důvody politickými. Na přirozený, avšak pozvolný přerod domácího umění nebylo času. Nedostatek vlastních ruských umělců, kteří by byli navázali na vývoj západoevropský, byl nahrazován cizinci, kteří se ochotně dávali zajmámat do služeb štědrě platících ruských velmožů. Za značné účasti těchto zahraničních umělců vyrostlo při ústí Něvy v krátké době, ale za cenu neslýchaných lidských obětí, nové sídelní město Petrohrad jako reprezentativní symbol imperátorské moci. Hrabětem Šuvalovem zřízené státní učiliště — akademie umění — byla rovněž svěřena pedagogickému vedení cizinců nebo umělců neruského původu, někdy pochybných kvalit, kteří nedokázali vždy podchytit tvůrčí síly ruských žáků. Dusná atmosféra přísně dodržované náboženské služebnosti umění, potlačující každý projev individuální umělecké potence, byla pouze vystrídána tuhou kázní akademickou zcela v soulase s absolutismem carského samoděržaví. Je pozoruhodné, že za těchto podmínek vyrostly ruskému umění takové individuality jako Kiprenskij, Ščedrin, Ivanov, že byla navázána kontinuita a bylo dosaženo souběžnosti s celoevropským vývojem.

Zdá se být proto nepochopitelné, že se za okolností tak málo příznivých objevuje kolem poloviny 19. století a zvláště pak v 60. letech v ruském malířství náhle silný proud, vznikající mimo středisko petrohradské akademie, který láme teprve se zakořeňující tradice a ubírá se zcela jinou cestou než státem podporované oficiální umění. Tímto novým proudem je směr, jehož přímým předchůdcem byl Fedotov a prostředří Moskevské malířské školy a jemuž se dostalo ideového sepětí v osobě Kramského, organisátora vzpoury čtrnácti a vzniknuvšího družstva — předchůdce Sdružení putovních výstav. Původ, ideový program tohoto směru i důvody, proč se ve svých výrazových nejistotách neobrátil o pomoc k současnému umění západoevropskému, ale raději se opřel o domácí literaturu, nevysvětlíme uspokojivě nedostatkem tradice a pronikavých talentů nebo poukazem na národní založení, jemuž lépe odpovídá projev literární či hudební. Všechny tyto příčiny mají své oprávnění, ale právě proto by theoreticky měly vytvářet předpoklady k tomu, aby se ruské malířství tím spíše opřelo o současné západoevropské umění, jako to více méně činilo až dotud. A přece tomu tak nebylo. Objasnění tohoto jevu musíme tedy hledat jinde, v samém složení a rozporech ruské společnosti.

V carském Rusku, zemi největších třídních protikladů, se odpor proti vládnoucí společnosti stal nejen věcí politického programu ve starém slova smyslu, ale především otázkou mravní tím, že naléhal na samu podstatu lidskosti. Ostré, v našich poměrech těžko představitelné sociální rozpory sjednocovaly umělce často nestejných politických názorů i nestejného společenského zakončení a přiváděly je k programovému boji za práva těch, jejichž hoře bylo způsobeno společenským řádem. Pod tlakem těchto poměrů se mladé ruské malířství jalo řešit úkoly, pro něž nemělo vždy dosti sil a zkušeností.

V oblasti západoevropského umění byla situace podstatně odlišná. Ani tam se malíři z velké většiny neztotožňovali s programem vládnoucí třídy. Reagovali však na rozpory v sociální a ekonomické struktuře buržoasní společnosti tím, že přecházeli do stále vyhraněnějšího subjektivismu. Ztráta mravních a všech životních jistot bořící se společnosti je nepřivedla vždy k hledání objektivně platných hodnot nových. Pro tento rozdíl ve světovém názoru, odraženém i v uměleckém projevu, nemohli se ruští umělci obrátit ke zdrojům současného západního umění, konkrétně k impresionismu ani v nejspeciálnějších výtvarných otázkách, ve výrazových prostředcích, neboť již ony jsou projevem ideologie. A velmi vědomě je odmítali. Sami svým dílem, svými výroky i ústy svých theoretiků.¹²

Odlišné důsledky, které ze společenské situace vyvozovali umělci západní a ruští, projevy se nejen v základním vztahu a přístupu ke skutečnosti, ale i v různém chápání společenské úlohy umění. Zatím co se západoevropští malíři uchýlili do oblasti ryzí výtvarnosti, proboujovávajíce si svou subjektivní problematiku jediné tam, obrátili ruští umělci svou pozornost především na diváka. Ve snaze o srozumitelnost co největší nedocenili však vlastní výtvarnou stránku a nahradili ji pojmovou složkou námětu, traktovaného s reportérsky zevrubnou popisností. Divákovi nebyl předkládán doklad o vnitřních zápasech, pošvécujících úsilí o výtvarné vyjádření nových vztahů k realitě ve všech jejích složkách, ale pouze objektivní ilustrace morálně-politického výsledku umělcova vnitřního boje o zhodnocení společenských vztahů.

Je proto nasnadě, že se tomuto umění, v němž byla didaktická složka tak zdůrazňována, stala slovesná tvorba nejen ideovou inspirací, ale i zdrojem uměleckých prostředků v tom smyslu, že přecenilo význam pojmové, psychologisující a asociační složky ve výtvarném umění. Nepochybně k této situaci přispělo i působení revolučních demokratů — Bělinského a Černyševského především — kteří své theoretické názory vyslovovali právě na podkladě umění slovesného.¹³

Ruskému malířství nebyly psychologisující momenty ostatně nikdy cizí, objevovaly se i mimo půdu kritického realismu. Nacházela v nich odezvu staletá temná poroba ruského národa, z níž se nezdálo být východiska leč v úniku do bezútěšné mystiky, resignace a těžké lethargie. Jejich stopy najdeme takřka ve všech projevech ruské národní psychiky, v myslitelsky založených dílech Dostojevského, Tolstého, Gorkého, v krajinách Levitanových a Kuindžiho, ve filosoficko-náboženských tematikách Ivanovových, Kramského, Ge i v zámčivých lidových písních.

Zabývali jsme se ruskou figurální malbou proto, že je to nejproblematictější úsek ruského realistického malířství. Portretní malby a zvláště krajinářství se užití literárních prostředků dotýká v míře mnohem menší. Snažili jsme se poukázat na vysoké ethické hodnoty ruských umělců, kteří i s nedostatečnou výzbrojí splnili s největší možnou odpovědností svůj morálně-politický úkol. V době kdy se západoevropští umělci uzavírají do své výlučné umělecké izolace, stáli ruští malíři statečně na posicích svěřených jim odkazem všech velkých mistrů, jenž zavazuje umělce k tomu, aby byl vždy na výspě každého boje o lepší lidství. Zasloužili se tak o hodnoty, jejichž význam často nedoceňujeme. Jestliže je světové výtvarné umění, sovětské nevyjímaje, dnes v tvůrčí krizi, budou tuto krizi západoevropští umělci jednou překonávat mnohem obtížněji, protože si zahradili cestu k divákovi. Téměř celé století toto umění experimentuje a je svou úzkou problematikou přístupno chápání

jen malým kroužkům specialistů. Snad ještě nikdy neprošlo výtvarné umění takovou roztržkou mezi širokým publikem a dílem. Nebylo tomu tak ani v době náboženské služebnosti umění, kdy přímo pronikalo životem nejprostších lidí. Až teprve uvolněné vazby buržoasní společnosti připravily tento rozkol. Týká se sice do jisté míry všech uměleckých projevů, ale umění výtvarného speciálně. A bude těžké jej překonávat. Ruské výtvarné umění naproti tomu si svou širokou publicitu zachovalo v podstatě nepřetřžitě a nezpronevěřilo se tak svému poslání zasahovat aktivně do společenského dění. A tuto zásluhou cestu nastoupilo právě figurální malířství 60. let 19. věku, stíhané dosud i u nás tolikerym nezájmem.

P o z n á m k y :

¹ O. Wulff, Die neurussische Kunst. Augsburg 1932.

² Monografii A. Benoise (česky pod názvem Ruská škola malířská, Praha 1922), která byla do nedávna u nás nejrozšířenější publikací o ruském novodobém malířství, nelze řadit k pracím vědecky závažným. Vlastní úloha autora v kosmopolitní skupině shrnázděné kolem časopisu Mir Iskusstva, která programově zamítala ruský realismus, odráží se také v Benoisově vědecké práci a snižuje její význam.

Po druhé světové válce vyšlo v západních zemích několik publikací, zabývajících se šíře ruským uměním 19. století. Nelze je však hodnotit, neboť nejsou většinou dosažitelné. Viz o tom Lazarevovu kritiku monografie amerického badatele Hamiltona, která vyšla v edici Pelican History of Art v Londýně. (V. Lazarev, Novyj zarubežnyj trud po istorii russkovo iskusstva. Iskusstvo 1956, č. 3, 69n.)

³ A. Matějček, Dějepis umění VI, Praha 1936.

⁴ Tak na př. R. Muther ve 3. sv. svého díla o dějinách malířství, v němž zpracovává evropské a americké malířství 19. stol., umění slovanských národů téměř vyřadil. Zmiňuje se pouze krátce, a to až po hodnocení umění Finska, o malířství ruském, avšak jenom jako o zajímavosti, jejíž půvab vidí v tom, že tvoří jednu z nespočetných zvláštností naší planety. Bestiální barbarismus ruské kultury, říká Muther, je však pro vzdělaného Středoevropana esteticky neúčinný. (R. Muther, Geschichte der Malerei II, Berlin 1922, 242n.) Není jisté bez zajímavosti, že spolupracovníkem tohoto národnostně zaujatého vědce byl A. Benoiss, autor dějin ruského novodobého malířství. Srov. pozn.2.

⁵ Tento názor najdeme ve většině sovětských odborných publikací. Srovnej na př. S. Varšavskij, Úpadkové umění západu před soudem ruských umělců. Praha 1951, 68n.

⁶ S. Varšavskij, l. c.

⁷ Podobné metody vědecké práce postihly i naši umělekohistorickou literaturu. Srov. na př. Fialovu charakteristiku V. G. Perova. (V. Fiala, Ruští realističtí malíři 19. století. Praha 1951, 19n.)

⁸ Pojmu realismus je tu užito ve smyslu programového směru, který vystřídal romantismus.

⁹ V. V. Stasov, Vybrané stati o umění. Praha 1953, 120.

¹⁰ S. Varšavskij, l. c., 82n.

¹¹ Gesto, psychologická složka vůbec, je sice důležitá součást malířských vyjadřovacích prostředků, její význam nelze však přeceňovat natolik, aby ostatní vyjadřovací prostředky nahrazovala.

¹² Jedním z nejradikálnějších odpůrců impresionismu byl V. V. Stasov, jehož vliv na ruské umění do 2. poloviny 19. století byl velmi silný. Svůj názor nezměnil Stasov ani na konci svého života, ačkoliv obecný vývoj malířství v té době základní význam impresionismu potvrdil. (V. V. Stasov, Vybrané stati o umění, Praha 1953, 350.)

¹³ Malířské družstvo, z něhož později vzešlo sdružení předevizníků, bylo i po stránce hospodářské organizace přímo inspirováno Černyševského románem „Co dělat?“

К ВОПРОСУ ЛИТЕРАТУРНОСТИ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Предметом настоящей статьи является вопрос т. наз. литературности русской живописи 19-ого века. Проблема заключается не в выборе сюжета, как полагают русские критики 19-ого века (напр. Стасов) и тоже некоторые советские искусствоведы, а в противоречиях между средствами изображения и передаваемым посред-

ством их содержанием. Живопись, равно как и другие виды изобразительного искусства, основывается на рационалистической передаче вещественной действительности, отвечающей ее чувственному, в данном случае — зрительному, восприятию. Способ воспроизведения действительности служит одновременно выражением отношения художника к обществу и тем является объективацией общественного бытия, отражающегося в сознании живописца. Итак средства изображения оказываются основными и иногда даже единственным проявлением отношения живописца к общественному бытию. (Если живописец напишет картину с фруктами [натюрморт], то его отношение к действительности, обусловленное во всяком случае определенной формой общественного бытия, сказывается лишь в изобразительном оформлении фруктов).

Общественная действительность может, однако, проявиться в картине и другим способом — а именно посредством сюжета (что касается преимущественно фигуральной живописи), который становится понятным из самих взаимоотношений изображаемых фигур независимо от живописных средств изображения. Эта понятность произведена вне учета живописных приемов не должна всегда входить в состав изобразительных приемов художника. Примером может послужить ряд произведений фигуральной живописи (сравни картины голландских жанристов), в которых зритель хорошо понимает идею произведения из самой изобразительной трактовки, независимо от конкретного изображаемого картиной происшествия.

Сюжет становится самой активной составной частью изобразительных средств художника только в тех случаях, когда глубокая впечатляемость произведения обуславливается пониманием смысла изображаемого события (так освоит дело обыкновенно с картинами, в которых художник вступает в конфликт с обществом и выносит над ним свой приговор). В результате того, что смысловая сторона сюжета становится неизбежной составной частью других средств выражения, живопись сближается с литературным искусством. Одновременно это обстоятельство таит в себе опасность, что художник, стремясь стать возможно понятным, недооценит значения собственно изобразительной стороны произведения и заменит ее смысловой стороной сюжета. В таком случае идея высказывается лишь посредством сюжета, между тем как собственно живописные средства изображения, под влиянием которых зритель должен вводиться в смысловое содержание картины, заимствуются и искусства прошедшего периода, у искусства, базирующегося на других идейных замыслах. Такие заимствованные средства изображения применяются только для смысловой, чувственной понятности, иногда даже противостоят самой идее картины. Это так наз. литературный метод наносит ущерб художественной ценности некоторых произведений русской живописи 19-ого века, того периода, когда русское искусство оторвалось от развития западноевропейского искусства и вступило на самостоятельный путь.